

FRIEDRICH WILHELM WODTKE:

GOTTFRIED BENN

Die besondere, ja einzigartige Stellung, die Gottfried Benn in der revolutionären Kunstbewegung des deutschen Expressionismus der Jahre 1910-1920 einnimmt, beruht darauf, daß er sich wohl am radikalsten von fast allen seinen Generationengenossen vom traditionellen Weltbild des 19. Jahrhunderts löste und sich nicht, wie Georg Heym, Georg Trakl, Franz Werfel und andere, mit einer nur von einem neuen Lebensgefühl und einer neuen lyrischen Gestimmtheit getragenen Revolte gegen die künstlerischen und ästhetischen Werte der Vergangenheit begnügte, nicht nur die Destruktion der bürgerlichen Poesie betrieb, sondern auch die ganze Schärfe seines Intellekts und seines bohrenden Denkens einsetzte, um durch eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem philosophischen Denken seit Kant eine Destruktion der idealistischen Weltanschauung und des positivistisch-naturwissenschaftlichen Weltbilds des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu betreiben. Damit verband sich für den aus einem streng protestantischen Pfarrhaus stammenden Dichter selbstverständlich auch eine Destruktion der christlichen Glaubensinhalte, die er zunächst nicht, wie Trakl oder Heym, ästhetisch in eine neue dichterische Eschatologie und Apokalypik vom Weltuntergang verwandelte, sondern radikal in Frage stellte.

Diese Eigenart Benns hat am schärfsten und deutlichsten Carl Sternheim gesehen. Als er während der ersten Jahre des Weltkriegs in seiner Zurückgezogenheit von La Hulpe bei Brüssel eingehend die gesamte expressionistische Dichtung musterte, auf der Suche nach einer ihm geistesverwandten «großen, einzelnen Person mit eigenem, fertigem, neuem Bild der Welt», war Gottfried Benn der «Einzig», der für ihn aus der Masse von expressionistischen Talenten herausragte, die immer noch dem bürgerlichen Weltbild verhaftet geblieben waren. Benn kam dem Ideal Sternheims am nächsten, als «der Mann, der mit eigenem Bild, das eigene Sprache verkörpert, die in Begriffen festgelegte und allgemein akzeptierte Welt verändert. Jener wirkliche Befreier, der die alten Schlagworte sprengt und neues, gültiges Element setzt...». Die beiden schmalen Sammlungen der Lyrik und Prosa des frühen Benn, *Fleisch* (1917), und *Gehirne* (1916), genügten Sternheim, um zu urteilen: «Während - bei fast allen anderen heutigen Dichtern - das scheinbar sich Empörende, Verschiedenartige sich immer auf ein großes Allgemeines noch zurückbezieht, der Autor im Dunstkreis zentraleuropäischer Gemeinplätze bleibt, erhellt aus Benn, es sei Geist in jener Form, wie er den Menschen bis zu den heutigen Kriegen geführt hat, völlig erschöpft und müsse durch ein anderes abgelöst werden.»

Wenn die ganze frühe Dichtung Benns die Klage über die Last des Bewußtseins und die quälende Frage nach dem Verhältnis von Ich und Welt, Vernunft und Wirklichkeit, Intellekt und Gott durchzieht, so ist das wohl ein seiner ersten Studienjahre in Marburg (1903-1904), in denen er sich nicht nur gezwungenermaßen mit der protestantischen Schultheologie, sondern vor allem mit den Lehren des erkenntnistheoretischen Neukantianismus auseinanderzusetzen hatte. Sie lösten in dem erkenntnishungrigen jungen Benn eine tiefe innere Krise aus, die seine ganze Entwicklung in den folgenden zwei Jahrzehnten bestimmt hat. Wir dürfen voraussetzen, daß er, innerlich schon dem in seinem Elternhaus lebendigen christlichen Glauben entfremdet, in der Philosophie der Zeit die Grundlage für ein eigenes, individuelles Weltbild suchte, das die ihn bedrängenden Fragen nach dem Sinn der eigenen Existenz und des Lebens überhaupt beantworten sollte. Statt dessen fand er bei den Marburger Neukantianern («Kant, Marburger Schule») eine für ihn in ihrer begrifflichen Strenge vielleicht imponierende, aber im Grunde völlig unfruchtbare Erneuerung der skeptischen Erkenntniskritik Kants, die Ablehnung der sinnlichen Anschauung > der Wirklichkeit als einer dem rationalen Erkennen gleichgeordneten Erkenntnismöglichkeit und eine Kant noch

übertreffende Skepsis in der Eliminierung des <Ding-an-sich>. Am schärfsten aber traf ihn das völlige Absehen der Neukantianer von den existentiellen Problemen des individuellen Ichs, ihre Einordnung aller Probleme der Individualität in das System der theoretischen oder praktischen Vernunft, was praktisch eine Auslöschung der faktischen menschlichen Existenzprobleme zugunsten eines blaß gewordenen Begriffs der allgemeinen Vernunft und ihrer Realisierung im historischen Prozeß bedeutete. Besonders angeregt wurde er andererseits von der These Cohens, daß erst das Denken die Wirklichkeit setze, - eine These, die sich voll erst in der parallel zum Expressionismus der Vorkriegsjahre sich entwickelnden Phänomenologie Husserls entfalten sollte. Analog zu ihr faßte Benn nach Überwindung der ersten, umstürzenden Erschütterung seines Glaubens an die Faktizität von Gott und Welt die ihn rettende Überzeugung, daß die primäre dichterische Setzung der Welt aus dem Ich, dem «Gehirn» oder der «Stirn», das heißt dem Bewußtsein, durch das neu mit Bedeutung beladene dichterische Wort der einzige für ihn noch mögliche Ausweg aus diesem erkenntniskritischen Dilemma seiner Jugend sei. Er kannte, wie sein «erkenntnistheoretisches Drama» *Der Vermessungsdirigent* (1916) zeigen wird, selbst in sich «jenen mörderischen Drang, sein Denken zur begrifflichen Fixierung zu resultieren, die Materie zu annullieren zugunsten der einheitleistenden Idee» («Der Garten von Arles», 1920). Schon 1913 stellte er in dem frühen Prosastück «Heinrich Mann. Ein Untergang» seine Wendung vom unkritischen Kindheitsglauben zur alles zersetzenden Skepsis und einen ihn von innen her bedrohenden Nihilismus dar: «Früher in meinem Dorf wurde jedes Ding nur mit Gott oder dem Tod verknüpft und nie mit einer Irdischkeit. Da standen die Dinge fest auf ihrem Platze und reichten bis in das Herz der Erde. - Bis mich die Seuche der Erkenntnis schlug: es geht nirgends etwas vor; es geschieht alles nur in meinem Gehirn. Da fingen die Dinge an zu schwanken, wurden verächtlich und kaum des Ansehens wert. Und selber die großen Dinge: wer ist Gott? und wer ist Tod? Kleinigkeiten. Wappentiere. Worte aus meiner Mutter Mund. - Nun gab es nichts mehr, was mich trug. Nun war über allen Tiefen nur mein Odem. Nun war das Du tot. Nun war alles tot: Erlösung, Opfer und Erlöschen ...»

Aus der tiefen Skepsis, in die ihn seine Begegnung mit der idealistischen Erkenntniskritik gestürzt hatte, resultiert sein geradezu manischer Haß auf die «Kreuzspinne» Kant, den er damit unter ein Bild aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* subsumierte. Ihm gab er in einem Abschnitt seines Prosastückes «Der Garten von Arles» in einem bilderreichen Dithyrambus Ausdruck, der darin gipfelt, man müsse dem modernen Ich die «Kantkrone» von der Stirn herunterschlagen. Man wird also beim frühen Benn ähnlich wie bei Heinrich von Kleist von einer «Kantkrise» sprechen dürfen. Nachdem er sich selbst zu einer neuen dichterischen Lösung seiner Zweifel und Existenzprobleme durchgerungen hatte, konnte er in der Erkenntnistheorie nur noch eine «Philologie der Antinomien» und eine «erledigte Manifestation des supremen menschlichen Ingeniums» sehen, wenn ihm auch inzwischen klar geworden war, daß dieser radikale erkenntniskritische Subjektivismus, dem er sich in seiner Jugend zunächst schutzlos ausgesetzt sah, «in der Geschichte des Ich die Erstarkung des Gefühls der Selbständigkeit des individuellen Subjekts» bedeutete, womit er im Grunde nur die Erfahrung beschrieb, die er selbst in den Jahren seiner Auseinandersetzung mit ihm gemacht hatte.

Es läßt sich ferner auch erkennen, daß der junge Benn in den Studienjahren vor dem Ersten Weltkrieg tief getroffen wurde von Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* (1911) mit ihrer radikalen Desillusionierung aller menschlichen Werte und Ideale als bloßer Fiktionen. Er scheint sie aber andererseits auch als fördernd und positiv empfunden zu haben, da sie ihn dazu aufforderte, selbst Fiktionen und in sich widerspruchsvolle Begriffe, ja sogar den Widerspruch zwischen Begriff und Wirklichkeit als förderlich zu empfinden und die Steigerung der Intensität des sensualistischen Lebens als die Hauptaufgabe des Denkens und der Phantasie aufzufassen. Denn als er 1920 auch den Expressionismus bereits als «historisch»

und erledigt ansah, sprach er doch von « des Expressionisten glühenden und tragischen Farben um des Philosophen längst erlittenes <als ob>», was voraussetzt, daß er Vaihingers skeptische Relativierung der Erkenntnis der Wirklichkeit und seine Hervorhebung der in sich widerspruchsvollen Begriffe des Negativen, Irrationalen und Imaginären als einen geheimen Zentralpunkt seiner eigenen frühen Dichtung auffaßte. In der Tat hatte er, als er 1916 in der Novelle «Der Geburtstag» das Fazit seiner bisherigen Existenzprobleme zog, geschrieben: «Wie hatte er alles erlebt ... Aber über allem schwebte ein leise zweifelndes Als ob: als ob ihr wirklich wäret Raum und Sterne.» Möglicherweise ist es auch Vaihingers Hauptwerk mit seinem Anhang über Kant und Nietzsche gewesen, durch das Benn damals auf die Philosophie Friedrich Nietzsches aufmerksam wurde, über die schon im Sommersemester 1905, als Benn dort studierte, Richard M. Meyer an der Berliner Universität Vorlesungen gehalten hatte.

Die eigentliche Grundlage der gesamten frühen und weitgehend auch der späteren Dichtung Benns ist jedenfalls die Umwertung aller Werte geworden, wie sie Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* bis hin zu seinem erst postum erschienenen und systematisierten *Willen zur Macht* vollzogen hatte. Das läßt sich seit 1913 deutlich an der Gedichtsammlung *Söhne* und an den dramatischen Szenen der Berliner und Brüsseler Zeit ablesen. Benn hat daher später diese materiale Seite von Nietzsches Denken, die er sich vor dem Ersten Weltkrieg innerlich zu eigen gemacht und dichterisch vor allem in seiner expressionistischen Frühzeit verarbeitet hatte, nicht mehr im einzelnen diskutiert, abgesehen von der am Ende der zwanziger Jahre für ihn entscheidenden Frage, ob die Züchtung des Übermenschen, dem die Überwindung des Nihilismus als Zukunftsaufgabe bevorsteht, ein primär biologisches oder vielmehr rein geistig-artistisches Problem sei. Wenn er sich im allgemeinen in seiner theoretischen Prosa auf die Diskussion der ästhetischen und artistischen Gedanken Nietzsches beschränkte, so berechtigt das nicht zu der Folgerung (Hillebrand), er habe die Umwertung aller Werte bei Nietzsche nicht beachtet und nicht für sich fruchtbar gemacht. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Obwohl Benn in seiner gesamten frühen Dichtung und seinen Briefen der Jahre 1910-1920 nirgends den Namen Nietzsches erwähnt und nur ein einziges Mal *auf Jenseits von Gut und Böse* hinweist, lebt sein Frühwerk ganz aus dem Geist Nietzsches. Benn teilt mit Nietzsche die Ablehnung der christlichen Mitleidsmoral, die scharfe Kritik an der positivistischen Wissenschaft seit Descartes und Kant bis hin zu Darwin und dem modernen Evolutionismus. Er übernimmt von ihm die Bejahung des Lebens mit all seiner Härte und Grausamkeit vom Standpunkt des «Dionysischen» aus, die auch die Umwertung des Todes ins Ekstatische bis hin zur Bejahung des «freien Todes» im Sinne von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* einschließt. Benns frühe Dichtung verdankt dem *Zarathustra* ebenso viele Bilder und rhythmisch-sprachliche Anregungen wie den «Dionysos-Dithyramben», den «Liedern des Prinzen Vogelfrei» am Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* oder dem «Nachgesang» «Aus hohen Bergen» am Schluß von *Jenseits von Gut und Böse*. Auch er spielte, wie Nietzsche, bewußt Dionysos gegen Christus aus, wie das Gedicht «Im Zimmer des Pfarrherrn» (1913) zu zeigen vermag.

Der frühe Benn teilte durchaus Nietzsches Ideal vom Übermenschen, als dessen Vorläufer, Prototyp und Prophet der moderne Künstler erscheint, dessen Stellung außerhalb des durchschnittlichen Bürgertums auf seiner Künstlermoral beruht, die im bürgerlichen Sinne als Immoralismus erscheinen muß. Das wird ebenso stolz betont wie die Raubtiernatur des Menschen und Dichters, die beim jungen Benn so auffällig hervortrat, daß Else Lasker-Schüler ihn als «Tiger» feierte und seine *Morgue*-Gedichte als «Leopardenbisse, Wildtier-sprünge» bezeichnete («Dr. Benn», 1913). Sie sah auch die betont heidnische Attitüde des ähnlich wie Nietzsche aus christlicher Pfarrhausatmosphäre kommenden jungen Dichters. Die ekstatischen Südvisionen und Beschwörungen des «großen Mittags» bei Benn sind ohne Nietzsches Südsehnsucht und seine Umwertung des klassischen, von Winckelmann geprägten

Bildes der griechischen Antike und ihrer Kunst, in die er den im Grunde modernen Gegensatz von «Apollinisch» und «Dionysisch» hineindeutete, nicht denkbar.

Der frühe Benn konnte sich in dieser Zeit intensiver Auseinandersetzung mit Nietzsche sogar dem Philosophen offen überlegen fühlen, was das Leiden an der Zeit und der eigenen Existenzform betraf, und 1913 im Rückblick auf die Jugendjahre schreiben: «Jahre waren es, die lebte ich nur im Echo meiner Schreie, hungrig und auf den Klippen des Nichts. Jenseits von Gut und Böse - dummes Literatenwort. Jenseits von Krebs und Syphilis und Herzschlag und Ersticken - das ganze grauenvolle Leben der Götter war es, ehe sie ihre Erde schufen.» Diese Sätze aus «Heinrich Mann. Ein Untergang» sind die einzigen im ganzen Frühwerk, in denen Benn einmal eine Schrift Nietzsches bei Namen nannte. Obwohl er sich hier hochmütig über den Philosophen hinwegsetzt, so zeigt doch gerade die Stilisierung des am Nihilismus «auf den Klippen des Nichts» leidenden Künstler-Ich zum Künstler-Gott, die schon der frühe Rilke im «Florenzer Tagebuch» (1898) vorgenommen hatte, daß auch hier noch die Forderungen an den Übermensch, wie sie Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* aufgestellt hatte, wirksam bleiben. Gleichzeitig ist dieses Prosastück eine Huldigung an den damals ebenfalls ganz im Banne von Nietzsches Immoralismus und Ästhetik stehenden Dichter Heinrich Mann, dem Benns frühe Lyrik und Prosa so viel verdankt. Neben das Vorbild des dänischen Impressionisten und Naturwissenschaftlers Jens Peter Jacobsen, das der junge Benn in seinem ersten veröffentlichten Dialog «Gespräch» (1910) für sich aufstellte, traten nicht nur Heinrich Mann, sondern auch Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio, der junge Hugo von Hofmannsthal der Gedichte und lyrischen Dramen, die ihn das «Prinzip der dionysischen Gestaltung» lehrten.

Daß ihn auch die *Neuen Gedichte* (1907, 1908) Rilkes und die Lyrik und Prosa seines Generationsgenossen Georg Heym, dessen Gedichtsammlung *Der ewige Tag* (1911) und Novellenbuch *Der Dieb* (1913), tief beeindruckt haben, zeigt Benns frühe Lyrik, deren zentrales Problem der Tod ist. Unter dessen Aspekt stellte er von Anfang an mit ähnlicher Radikalität wie vor ihm nur die deutschen Barockdichter das ganze menschliche Dasein: Angefangen von den *Morgue*-Gedichten (1912, 1913) und dem Zyklus «Finish» (1913) bis hin zu der ^Brüsseler Gedichttrilogie «Der Arzt» (1917) erscheint das ganze Leben sub specie mortis. Dabei ging es Benn nicht um naturalistische Deskription der Anatomie, des Leichenschauhauses, der Krebsbaracken, der Pathologie und der Geburtsstationen der Frauenkliniken, in denen sich seltsam widersprüchlich Geburt und Tod begegnen, sondern um eine generelle Konfrontation des modernen Menschen mit seiner ganzen Nichtigkeit, Verlorenheit und Verfallenheit an Krankheit, Vergänglichkeit, Tod und Verwesung. Hinter den provozierenden Bildern seiner Gedichtzyklen aus dieser Zeit mit ihrem schreienden Zynismus steht eine verzweifelte religiöse Fragestellung nach dem Sinn des Lebens und nach der Tragfähigkeit der christlich-idealistischen Verheißungen und Tröstungen, die angesichts der grauenhaften Realität des Todes ad absurdum geführt werden. Das zeigt besonders deutlich das Gedicht «Requiem» aus dem ersten *Morgue*-Zyklus; die christliche Vorstellung, der edelste Teil des Menschen, sein Geist («Gehirn»), sei «Gottes Tempel», seine Geschlechtsteile («Hoden») seien dagegen «des Teufels Stall», also die paulinische Trennung von Sarx und Pneuma, an der Benn, wie uns seine Gedichtsammlung *Fleisch* noch zeigen wird, in säkularisierter Form noch lange festhielt, wird hier angesichts der vom Anatomen achtlos in Kübel zusammengeworfenen Leichenteile als eine Täuschung entlarvt. Die alttestamentliche Lehre vom «Sündenfall» wird ebenso abgelehnt wie das Dogma vom stellvertretenden Erlösungstode Christi auf Golgatha, die beide ihre Verbindlichkeit für die Moderne verloren haben. Am Schluß des Gedichts wird auch die christlich-johanneische Verheißung der «Neugeburt» des Menschen nach der Auferstehung verhöhnt, indem die durcheinandergewürfelten Leichenteile von Männern, Weibern und Kindern zynisch als «Neugeburten» bezeichnet werden. An die Stelle des «Requiem», der Seelenmesse im

christlichen Sinne, die den Toten Ruhe und ewiges Leben verheißt und den Hinterbliebenen Trost zuspricht, tritt bei Benn die Konfrontierung des Menschen mit seiner völligen Entwürdigung im Tode. Die Zerstückelung der Toten zu Einzelteilen in der anatomischen Sektion wird nicht, wie in Georg Heyms Prosastück «Die Sektion» (1913), kompensiert durch die Schilderung einer ekstatischen Entrückung des Toten in einen den Lebenden unzugänglichen Bereich höchster innerer Seligkeit, sondern steht als Bild für das absolute Nichts, das den Menschen nach dem Tode erwartet.

Diese radikale Desillusionierung richtet sich in den einleitenden Gedichten «Kleine Aster» und «Schöne Jugend» gegen die bürgerliche Überschätzung des schönen, erfüllten Lebens im Sinne eines utilitaristischen Ideals allgemeiner Eudämonie, das Benn zeitlebens haßte und immer wieder angriff. Hier wendet er sich mitleidlos von den toten Menschen, dem «ersoffenen Bierfahrer» und dem «so angeknabbert» aussehenden «jungen Mädchen» ab, und sein ganzes Mitgefühl gilt seiner Lieblingsblume, der «kleinen Aster», und dem Nest von jungen Ratten», die im Leib der Toten eine so «schöne Jugend» verlebt hatten und denen auch ein «schöner, schneller Tod» vergönnt war. Über die Destruktion dieser - ihm auch aus der symbolistischen Dichtung wohlvertrauten -bürgerlich-sentimentalen Klischees hinaus geht Benn dann zum Angriff über auf die christliche Grabrede («Kreislauf») und die Heilsbotschaft von der «Himmelfahrt» Christi als Verheißung der Erlösung des Menschen durch seine Erhebung in die transzendente Sphäre Gottes.

In dem Gedichtzyklus «Fleisch», den Wellershoff zu Recht einen «Totentanz, Leichentanz im Sektionskeller» genannt hat, führt diese Todesauffassung zum «negativen Gottesbeweis». Benn verteilte die verschiedenen Aspekte, unter' denen ihm damals, durch das Massensterben im Ersten Weltkrieg noch verschärft, das Todesproblem erschien, auf eine Reihe von Leichen, die in der Anatomie auf den Sektionstischen oder auf Eis liegend ihre Zerstückelung erwarten und miteinander in ordinärster Weise in Streit geraten. Sie lästern Gott und Leben, Bewußtsein und Menschenwürde, und beklagen erbittert ihr Los, seziert zu werden. Es ertönen aber auch Gegenstimmen, welche die Lebenden zu einem ekstatisch-rauschhaften Leben auffordern, dessen Losungswort, wie im gleichnamigen Dramolett von 1914, «Ithaka» lautet, oder es ertönt die Stimme des jungen Selbstmörders, der den freiwilligen Tod als höchste Selbstbefreiung, Selbstverwirklichung und letzte Lebenssteigerung preist. Aber das Ergebnis ist im ganzen doch völlig negativ:

Ein Fleck, der gegen die Verwesung spräche!! –
Das Fleckchen, wo sich Gott erging ...!!!

...

Dies Gelbgestinke hat uns Gott gedacht ...

Der christlichen Auffassung vom Tode als <der Sünde Sold> und als dem <Tor zur Auferstehung> stellte er eine eigene Todesauffassung entgegen, die man im Sinne Nietzsches als «dionysisch» bezeichnen könnte. Schon der Schluß des frühen Gedichts «Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke» (*Morgue I*) ließ auf die Schilderung des physischen Verfallens und Verfließens der Krebskranken den Blick auf die überindividuelle Kraft der Erde und des organischen Lebens folgen, die den einzelnen Menschen im Tode in sich aufnehmen und ihn zu sich«rufen». Das Gedicht «Eine Leiche singt» aus dem Zyklus *Morgue II* (1913) gibt in Weiterführung dieses Bildes eine Feier der körperlichen Auflösung als einer Erlösung von dem «Gitter», den Qualen und Leiden des individuellen Daseins und stellt den Tod als eine «Heimkehr» des Menschen in die «ewige Erde» dar. Beide Todesvorstellungen, die christliche und die heidnisch-dionysische, konfrontiert das «Affenlied» (1913), das «zehn nackte, rote Heiden» ekstatisch tanzend dem Tode singen. Benn läßt hier den neuen Menschen triumphierend auf seine angebliche Würde als Ebenbild Gottes und «Krone der

Schöpfung» verzichten und den rauschhaften Tod, der wie ein Fest kommt, ekstatisch als «Regenbogen» der Verheißung begrüßen. So hatte Nietzsches Zarathustra in der Rede «Vom freien Tode» die neuen Menschen aufgefordert, den Tod als ein «Fest» zu begehen, und am Ende seiner Rede «Vom neuen Götzen» auf den «Regenbogen und die Brücken des Übermenschen» hingewiesen. Benn reduziert den Menschen bewußt auf seine tierische Natur, fällt in /dem Gedichtzyklus «Der Arzt» aus dem Ekel über die abstoßende Fleischlichkeit und Geschlechtlichkeit des Menschen heraus das berühmte Verdikt: «Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch», und läßt ihn sich mehrfach auf seine Affennatur berufen, wie im Gedicht «Das Affenlied» und in den Liebesgedichten an Else Lasker-Schüler. Das geschieht wohl weniger in einer parodierenden Umkehr des Affenliedes in Nietzsches *Zarathustra* als bewußt provozierend vom Boden der Entwicklungslehre des Darwinismus und des Häckelschen Monismus her. Benn führte sie damals gern in Parodien auf die Abstammungslehre ad absurdum, wie in dem Gedicht «Alaska» (1913), um dem Kraftgefühl des neuen Menschen provozierenden Ausdruck zu geben.

Hohn auf Krankheit und Tod vom Standpunkt des zwar innerlich vom Leiden getroffenen, aber doch der Welt und den Durchschnittsmenschen überlegenen dichterischen Genies spricht sich auch in dem Gedicht «Räuber-Schiller» (1913) aus, mit dem Benns Berufung auf das hinter dem ganzen Expressionismus stehende Vorbild des deutschen Sturm und Drangs beginnt, dem die neue Generation thematisch und formal so viel verdankt. Dem entspricht das Abschlußgedicht des «Alaska»-Zyklus «Über Gräber» (1913), das dem kraß naturalistischen Bild eines erbärmlichen Durchschnittstodes und dem Ekel vor der kümmerlichen Fleischlichkeit des Menschen eine dionysische Südvision und die Gebärde des «Tanzes» als Ausdruck eines den Tod überspielenden, rauschhaften, ekstatischen Lebens entgegenstellt:

Wir aber wehn. Ägäisch sind die Fluten.
O was in Lauben unseres Fleischn geschah!
Verwirrt im Haar, im Meer, die Brüste bluten
vor Tanz, vor Sommer, Strand und Ithaka.

Auch ein Blick auf das rein vegetative Leben der Blumen und Pflanzen genügt schon, um eine Überwindung der Todesfurcht zu erreichen; so triumphiert im Gedicht «Blumen» (1913) ein Blumenbeet mit seinen leuchtenden Farben siegreich über den Tod.

Zu diesem Vertrauen auf die Unbesiegbarekeit des rein vegetabilen Lebens gesellte sich schon beim frühen Benn zunehmend die Überzeugung, daß auch die künstlerische Form und Gestaltung die bleibende, das Individuum des Künstlers und Dichters überlebende Gebilde hervorbringt, eine spezifisch ästhetische Möglichkeit der Todesüberwindung darstelle. Er hat sie, indem er eine schon von Hofmannsthal in *Der Tor und der Tod* (1893) variierte und in dessen Oscar-Wilde-Essay «Sebastian Melmoth» (1905) zitierte Formulierung des persischen Mystikers Dschellaledin-Rumi aufnahm und durch den Formgedanken erweiterte, schließlich in seiner Novelle «Die Phimose» (1918) so ausgesprochen: «Wenn wir aber lehrten den Reigen sehen und das Leben formend überwinden, würde da der Tod nicht sein der Schatten blau, in dem die Glücke stehen?»

Die «formende Überwindung des Lebens» hat der frühe Benn programmatisch schon in dem Gedicht «Der junge Hebbel» (1913) als hartes Ringen des einsamen und in schroffem Gegensatz zur feindlichen Welt stehenden jungen Künstlers geschildert, der die weiche Nuancenkunst der zeitgenössischen Impressionisten und Symbolisten ablehnt und im harten, vom Bewußtsein geleiteten Ringen um die harte Form die Selbstgestaltung des schöpferischen Menschen erstrebt. Sie steht auch hinter den maßlosen Haßausbrüchen des «Räuber-Schiller» mit seiner Verachtung des Todes, wie überhaupt hinter den zeitkritischen «Nachtcafé»-Gedichten, die das verrottete Bürgertum des Wilhelminischen Zeitalters durch seine

Konfrontierung mit den outcasts, den Dirnen und Zuhältern höhnisch in seiner Hohlheit entlarven. Die den jungen Militärarzt Benn quälende zynische Leere der Offiziersgespräche parodierte er im Gedicht «Kasino» (1912) vom Standpunkt des am Rande dieser Sphäre scharf beobachtenden Intellektuellen, ein Thema, das in der Novelle «Die Reise» dann zur Frage nach der Möglichkeit einer Kommunikation zwischen dem geistigen Menschen und diesen innerlich leeren Herrenmenschen vertieft wurde. Den vorläufigen Abschluß dieser antibürgerlichen Reihe von lyrischen Grotesken bildet das Gedicht «Plakat» (1917) mit seiner satirischen Anpreisung der «Rauschwerte» für den «kleinen Mann» durch öffentlich genehmigte Plakate an der Litfaßsäule.

Zeitkritisch ist auch der Generationengegensatz, der das Hauptthema der Gedichtsammlung *Söhne* (1913) bildet. Aus eigenem Erleben («Pastorensohn», 1922) nahm Benn das für den ganzen Expressionismus typische Thema des Vater-Sohn-Gegensatzes auf und stilisierte das Bild der «Söhne», der nach ungehemmtem Ausdruck strebenden neuen Künstlergeneration deutlich nach dem Vorbild von Nietzsches Ideal des Übermenschen, des «Adlers». Wenn es überhaupt noch eines Beweises bedürfte, daß der frühe Benn bereits im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg Nietzsches Umwertung aller Werte verarbeitet hat, so zeugen am eindringlichsten dafür die Verse aus dem Gedicht «Ein Trupp hergelaufener Söhne schrie» (1913), das sich gegen die christliche Mitleidsmoral der Erwachsenen richtet, die den Menschen klein gemacht und herabgewürdigt hat. Ihr gegenüber, so ertönt der Schrei der «Söhne», «sind wir Hassler geworden / erlösungslos»:

Aber zu Zeiten klaftern Wünsche,
in unserem frühesten Blut erstarkt,
ihre Flüge adlerhaft,
als wollten sie einen Flug wagen
aus der Erde Schatten.

Dieses ikarische Sehnen nach Erhebung in eine höhere Sphäre, nach der Transzendierung des eigenen Ichs fand 1915 seinen stärksten Ausdruck in der Gedichttrilogie «Ikarus». Sie konnte aber schon jetzt zu einem an den Sturm-und-Drang-Goethe erinnernden prometheischen Selbstgefühl der Göttergleichheit führen, das an Nietzsches Selbsthypothese zum Dionysos erinnert: «Aber ich will mein eigenes Blut. / Ich dulde keine Götter neben mir.» Auch Benn bezieht diese bei ihm im polaren Gegensatz zur vergänglichen Natur des Menschen stehende, momentan möglich werdende Selbstübersteigerung auf Dionysos («Gesänge II», 1913): «Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter / und dennoch denken wir des Gottes oft.» Unter dem Zeichen des hier nur durch seine Panther erkennbaren Gottes Dionysos steht auch der deutlich von Nietzsches «Tanzliedern» in *Also sprach Zarathustra* inspirierte Schluß des «Söhne»-Gedichts, in dem der an Oscar Wildes *Salome* und Hofmannsthals *Elektra* erinnernde Tanz Ausdruck höchster Lebenssteigerung und eines die alte Generation triumphierend besiegenden Lebensgefühls ist, das alle «Schleier» abwirft und sich jenseits von Gut und Böse weiß. Der neue Mensch, besonders der ihn als höchster Typus repräsentierende moderne Künstler, ist der tanzende Mensch. Reinste Nietzsche-Nachfolge ist auch das Abschlußgedicht der Sammlung *Söhne*, «Schnellzug»: das junge dichterische Ich erhebt sich über «Hügelgram und Hügelglück» der «kleinen Menschen» im Sinne Nietzsches als ein «Adler» über seinem «Abgrund» und faßt die Haltung dieser Gedichtsammlung in dem Fazit zusammen: «Die Söhne wurden groß. Die Söhne gehn / nackt und im Grame des entbundenen Blutes, / die Stirn aufrötet fern ein Abgrund-glück.»

Die «formende Überwindung des Lebens» vollzieht sich daher auch in der frühen Lyrik Benns aus der Bejahung der eigenen Sinnlichkeit, des «entbundenen Blutes» heraus durch die Gestaltung von Bildern ekstatisch-sinnlichen Lebens, das rauschhaft aus der, sonst so grotesk

dargestellten und scharf satirisch beobachteten, Sphäre der Großstadtcafés («Nachtcafé», 1912, «Englisches Café», 1913) aufbrechen kann, ebenso aber auch im «D-Zug» (1912), in der «Untergrundbahn» (1913) wie beim «Kurkonzert» (1913) und am «Strand» (1922). Für Benns rückhaltlose Bejahung der Sinnlichkeit vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges konnte auch, vielleicht von Rilkes *Neuen Gedichten* angeregt, die von Mozart und Kierkegaard geprägte Gestalt des ästhetisch-sinnlichen Verführers Don Juan Vorbild der eigenen Lebensgestaltung sein («Don Juan gesellte sich zu uns», 1913). Immer wieder wird das im sinnlichen Rausch erlebte oder als zukünftig erträumte vitale Glück in deutlich von Nietzsche herkommenden Bildern von «Südvisionen» als «griechisches Glück» gefeiert. In dem Gedicht «Hier ist kein Trost» (1913), das die Ausschließlichkeit des Liebesbegehrens von Else Lasker-Schüler abwehrt, die sie im Gedicht «Höre» ausgesprochen hatte, ist Benns Antwort die Vision eines paradisischen Glücks auf den«tyrrhenischen Inseln» im Mittelmeer und in einem imaginären Griechenland

Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln,
ein Ilyssos mit Wiesenufern
Eden und Adam und eine Erde
aus Nihilismus und Musik.

Hier vereinen sich Assoziationen an Platons *Phaidros*, an Nietzsches Nihilismus-Begriff im *Willen zur Macht* und an seine Feier der Musik in der *Geburt der Tragödie* mit dem alttestamentlichen Bilde des ersten Menschheitsparadieses zu einer der vielen Südvisionen, die uns auch in der Prosa und Dramatik des frühen Benn immer wieder begegnen. Sie bleiben reine Imagination und entspringen auch in der Lyrik deutlich der «Zusammenhangdurchstoßung», der Durchbrechung der alltäglichen Realität durch einen inneren Aufschwung in eine sensualistische Phantasiewelt gesteigerten Lebens. Das schließt nicht aus, daß der junge Benn in dieser Zeit Liebesgedichte schreibt, die eine echte innere Liebesbeziehung feiern und voraussetzen, die Liebesvereinigung als wahrhafte Erlösung preisen, wie das Gedicht «Madonna» (1913), oder sogar die Echtheit und Reinheit der Dirnenliebe entdecken wie in «Einer sang» (1913).

Die Südvision kann sowohl archaische als auch alttestamentliche Züge in sich aufnehmen, wie sie später räumlich durch die Einbeziehung der Südsee - Palaus und der Osterinsel - erweitert wurde. Die Regressionstendenzen ins Vormenschliche, Primitive und Archaische, die sich im Motiv des Darwin parodierenden «Affenliedes» (1913) wie auch im «Affen-Adam» zeigen, führen in dem Gedicht «Gesänge I» (1913) unmittelbar zurück bis ins Protoplasma:

O daß wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchten und Gebären
glitte aus unseren stummen Säften vor.

Diese Sehnsucht nach Rückkehr in den stummen Urgrund der Welt als Erlösung vom Leiden der zum Sprechen, zum Ausdruck verurteilten Individualität des modernen Dichters hat den gleichen Stellenwert in seinem lyrischen Kosmos wie die Sehnsucht nach dionysischer Entgrenzung durch Aufgehen in der kosmischen All-Einheit. Dafür prägte der mittlere Benn in der Zeit der Neuen Sachlichkeit dann den nüchternen Begriff der «thalassalen Regression». In der Zeit nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde für den am Kriegsgeschehen zunächst aktiv, dann jahrelang als Militärarzt teilnehmenden Benn die «formende Überwindung des Lebens» schwieriger. Im Gegensatz zu den meisten anderen

Expressionisten stellte Benn seine Lyrik nicht in den Dienst eines von humanitären oder christlichen Weltbildern her geformten Protests gegen die furchtbaren und immer sinnloser werdenden Leiden und Verheerungen des Krieges, der für ihn, wie die in Brüssel entstandene dramatische Szenenfolge *Etappe* zeigt, ein vom Dichter her unaufhaltsames geschichtliches Geschehen mit durchaus zweifelhaftem Sinn war. Konnte er 1915 in der 1. Szene Olf noch sagen lassen: «Blutgewitter säuberten die Himmel», um damit die im Hinterland des Krieges herrschende Korruption zu konfrontieren, so bricht Olf doch am Schluß mit dem Ausruf zusammen: «Europa taumelt, schreiender Mond und wildernde Gestirne - wo ist der Stern für meine Brut?» In der erst 1918 veröffentlichten Novelle *Diesterweg* wird dann bereits schonungslos die naive Begeisterung bei Kriegsausbruch mit der furchtbaren Pervertierung des Krieges zum technischen Massenmord der gesamten Menschheit konfrontiert. Benns Lyrik blieb auch jetzt auf den engeren persönlichen Bereich des lyrischen Ich beschränkt, zeigt aber durch die in ihr hervortretenden grellen Dissonanzen die schreiende Disharmonie der Zeit, unter der Benn ähnlich wie sein *Diesterweg* bis zu ungehemmten Ausbrüchen des Menschenhasses und Untergangsprophezeiungen getrieben wurde.

Die alle seine damaligen Lebenserfahrungen umfassende Antinomie ist der Gegensatz von Fleisch und Geist, den Benn anthropologisch ganz im Sinne des Alten Testaments (Jesaja 31, 3) und der Dichotomie des Paulus in seiner Lyrik bis zur Unversöhnlichkeit auseinanderriß, so daß auch der Gegensatz von äußerem und innerem Menschen, unerlöstem und erlöstem Menschen assoziativ mit hereinspielt. In einer Zeit, in der humanitär-pazifistische Dichter wie Franz Werfel (*Einander*, 1915) das Kommen des «reinen, klaren, winterlichen», des «schöpferischen», «heiligen Geistes» beschworen, um die Menschheit aus ihrer Selbstzerfleischung zu retten, nannte Benn seine Brüsseler Gedichtsammlung provozierend *Fleisch*. In dem gleichnamigen Gedichtzyklus, einer Montage früherer und neuentstandener Gedichte, stellte er die Gegenwart als eine riesige Morgue voll protestierender und lästernder Leichen dar. Das Einleitungsgedicht «Der Arzt I—III» (1917) spiegelt ebenso wie die im dritten Teil der Sammlung folgenden Gedichte «Der Psychiater» und «Das Instrument» (1917) den abgrundtiefen Ekel vor der Fleischlichkeit des Menschen, der Brutalität seiner Geschlechtlichkeit, der sich zu wilden Haßgesängen steigert und in den Gedichten «Notturmo» und «Ball» (1917) ein höllisches Pandämonium entfesselter Triebe vorführt, das ein Spiegelbild des allgemeinen «Finales», der Untergangsbestimmtheit einer besinnungslos dem Abgrund zutaumelnden Welt ist. Der expressionistische Schrei steigert sich hier aus dem Leiden am eigenen Beruf und an dem Wahnsinn der Zeit bis ins pathetisch Obszöne. Im Gedicht «Auf blick» (1916) feierte Beim zwar noch den Aufstieg des Geistes über die sinnlichen Triebe von «Hunger und Geschlecht», denen er in dieser Zeit auch in seiner Prosa gern als «dritten Trieb» den «Erkenntnistrieb» - meist unter negativen Vorzeichen - entgegenstellte. Er ließ auf diesen noch stark idealistischen Aufschwung aber in typisch ironischem Kontrast das zunächst «Rückfall» (1917), später ironisch «O Geist» genannte Gedicht folgen, eine deutliche Parodie der den heiligen, menschlichen und göttlichen Schöpfergeist pathetisch beschwörenden Hymnen «Anrufung» und «Veni creator spiritus» Franz Werfels. Das Thema ist hier das Bibelwort «Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach» (Matthäus 26, 41). Auf die inständige Beschwörung des schon von den alttestamentlichen Propheten gepriesenen göttlichen Geistes, der dem Menschen Erlösung bringen könnte, folgt die Verhöhnung des Geistes durch den Leib, «das Mark»; auf die Hoffnung des lyrischen Ich, von dem Zwiespalt des Phallischen befreit zu werden, der «Rückfall» in die Suche nach billiger käuflicher Liebeserfüllung auf dem «Markt». In die bis zum Zynismus gesteigerte Selbstentlarvung der eigenen Fleischlichkeit und Gefangenheit im Körperlichen gehört ebenso die im Abschlußgedicht «Synthese» verkündete Erkenntnis, daß auch die Liebe zur Frau im Grunde nur Selbstbefriedigung sei, wie der verzweifelte, von Beim später nicht wiederholte Versuch, durch Rauschgifte wie Kokain eine Selbsterlösung,

Ich-Entgrenzung und Ich-Erhöhung zu erleben, die er in den Gedichten «O Nacht» (1916) und «Kokain» (1917) dargestellt hat.

Charakteristisch für die dissonante Spannung dieser Brüsseler Zeit ist auch die skeptische Eingrenzung der Südvisionen auf den am Schluß des Gedichts «Karyatide» (1916) ausgesprochenen Wunsch nach einer «letzten Glück-Lügenstunde / unserer Südlichkeit». In diesem Gedicht wie den aus der gleichen Zeit stammenden Gedichten «Ikarus I-III» und «Kretische Vase» wird zum erstenmal die mykenische und griechische Antike nach ihrer Verbindlichkeit für den modernen Menschen befragt. Benns Standpunkt, von dem aus er die griechischen Mythen, Kunstwerke und Ideale betrachtet und sich aneignet, ist dabei ein radikal anticlassizistischer: die «Säulensucht» der Antike wie der bürgerlichen Moderne wird verhöhnt, die Karyatide zu ekstatisch-dionysischem Tanz ermuntert und zur sinnlichen Liebesbegegnung aufgefordert. Diese Auflösung jeder Statik führt zur Dynamisierung der Bilderfolgen in dem Hymnus auf die «Kretische Vase» (1916), der den Wirbel der Bildassoziationen in einem antik stilisierten «Bacchanale» gipfeln läßt, das eine «Freiegebärung» des Menschen, die Erlösung des Ich nach der Wirklichkeitszertrümmerung bedeutet. Die Freiheit im Umgang mit dem antiken Mythos, die Benn hier im Bilde von «Leda-Festen», Chiffre für die Vereinigung von Menschlichem und Göttlichem in Rausch und Ekstase, beweist, zeigt sich auch in der bedeutenden Gedichttrilogie «Ikarus» (1915). Daß dem Dichter in dieser Zeit auch die Erfahrung wirklicher Liebe nicht versagt blieb, beweist das werbende Liebesgedicht «Dunkler Sommer» (1917). So konnte Benn am Schluß seiner Brüsseler Zeit in dem Gedicht «Synthese» (1917), welches die Sammlung *Fleisch* abschließt, die im Kunstwerk erreichte Einheit von Ich und Selbst feiern, die zugleich eine im Zeichen des Dionysischen stehende Überwindung von Tod und Vergänglichkeit bedeutet, wenn sie auch nur auf dem Wege der radikalen Trennung von der Welt und durch einen Rückzug auf das eigene Ich als die letzte noch tragende Position möglich schien:

Ich wälze Welt. Ich röchle Raub.
Und nächstens nackte ich im Glück:
es ringt kein Tod, es stinkt kein Staub
mich, Ich-Begriff, zur Welt zurück.

In diesem zunächst noch ganz abstrakten, auf sich selbst allein reduzierten «Ich-Begriff» liegt der Ansatzpunkt für die in den zwanziger Jahren einsetzende grundsätzliche geistes- und kulturgeschichtliche Bestimmung des Ortes für das moderne, späte oder letzte Ich allgemein. Sieht man von der rein zeitkritisch-satirischen Szenenfolge *Etappe* (1915) ab, mit der Benn die Korruption und Verlogenheit des deutschen Etappenbetriebes hinter der Front bloßstellte, so stehen seine übrigen dramatischen Versuche dieser Jahre sämtlich in engstem Zusammenhang mit seiner Erkenntniskrise und seiner Kritik der Philosophie und Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Die im März 1914 in den «Weißen Blättern» veröffentlichte kleine dramatische Szene *Ithaka* war Benns erster öffentlicher Protest gegen die Kathederwissenschaft seiner Zeit, die moderne Medizin und Biologie, durch deren Schule er gegangen war. Die traditionelle Wissenschaft mit ihrer Ablehnung des bloßen «Einzelfalls», ihrer seelenlosen «Systematisierung des Wissens überhaupt» und ihrer kühl rationalen «Organisation der Erfahrung», ihrem Stolz auf den Sieg der Logik im Sinne Kants und auf den Triumph des darwinistischen Entwicklungsdenkens, das auf den Homo sapiens den Homo faber folgen läßt, wird durch die Gestalt des Pathologie-Professors Albrecht verkörpert. In seinem Laboratorium teilt er seinen Studenten am Ende eines Kurses eine völlig belanglose, ihm aber epochal vorkommende Entdeckung an Rattenhirnen mit, die in ihrer Bedeutungslosigkeit ans Absurde grenzt. Dagegen vertreten die Studenten Lutz und Kautski und der Assistenzarzt Dr. Rönne den glühenden Erkenntnistrieb einer neuen

Generation, die nach dem Ausbruch aus dem Zirkel eines in der Aporie endenden positivistischen Denkens strebt und sich nach wahrer Grundlagenerkenntnis der menschlichen Existenz, nach neuer Synthese und religiöser Sinngebung für das Ganze des Daseins sehnt. Dieser Protest der jungen Generation, der am Schluß der Szenenfolge zur Tötung des verhaßten Vertreters der älteren Generation der «Väter» durch die «Söhne» führt, ist nicht einfach bloßer Antiintellektualismus, negativ zu wertender Irrationalismus und vor allem noch kein theoretischer oder praktischer Nihilismus, sondern der leidenschaftliche Schrei nach einer neuen Metaphysik, nach neuen, das gesamte Dasein bestimmenden Werten, die im Sinne der dionysischen Lebensphilosophie Nietzsches formuliert werden, und nach einem neuen Daseinsgefühl, das auf einem ernstesten geistigen Ringen beruht, das durch die Erkenntniskritik der Neukantianer hindurchgegangen und bis an die Grenzen der menschlichen Erkenntnis vorgetrieben ist. Benns Polemik gegen die kausalmechanistische Weltanschauung der Naturwissenschaft und Medizin seit dem 19. Jahrhundert nimmt 1914 voraus, was der Philosoph Max Scheler, dessen Schriften Benn später mit Zustimmung las, in seinem Aufsatz «Erkenntnis und Arbeit» 1926 gegen den anthropomorphen Begriff der anorganischen Kausalität in der Natur gewendet so formulieren sollte: «Erst die absolute und ontische Deutung der formalmechanischen Naturansicht hat den Menschen so völlig aus der Natur herausgerissen, entheimatet, ja entwurzelt, daß er wie betrunken zu schwanken begann zwischen einem lächerlichen Materialismus, der ihn zum Tier erniedrigt, und einem ebenso lächerlichen Spiritualismus, der ihn aller Bruderschaft mit der Natur entreißt.»

Dieses Gefühl metaphysischer Heimatlosigkeit und das Bewußtsein des Schwankens zwischen den Extremen von Tier und Gott, Materialismus und Spiritualismus spricht Dr. Rönne klar aus: «- oh, wenn Sie mein Dasein kennten, diese Qualen, dieses furchtbare Am-Ende-Sein, von den Tieren an Gott verraten und Tier und Gott zerdacht und wieder ausgespien, ein Zufall in den Nebeln dieses Landes ...» Daher kann ihm auch das «Gehirn», das heißt das kritische Denken, das alle Zusammenhänge im Kosmos zerstört und nur noch das nackte Ich übriggelassen hat, als ein Irrweg erscheinen. Der Erkenntnistrieb, wie er sich als «dritter Trieb» im 19. Jahrhundert neben Hunger und Liebe ausbildete, wird ganz im Sinne von Nietzsches *Willen zur Macht* rein zerstörerisch als «ein Symptom einer ungeheuren *décadence*» aufgefaßt, demgegenüber es das Daseinsgefühl «starker Naturen» wiederzugewinnen gilt. Das neue Menschenbild kann aber nicht das des nach außen gerichteten «Homo faber» sein, der die Welt von der Technik her in der «Arbeit um die Formung des Irdischen» angeht - das wird hier als bloßes «Klempner»-Ideal abgelehnt -, sondern es kann nur aus der innern Selbstbesinnung auf das Wesen des Menschen gewonnen werden: «Bis ich den Ausweg aus mir fand: in Siedelungen aus meinem Blut. Die sollten Heimat werden, Trost, Erde, Himmel, Rache, Zwiegespräch», wie es in «Heinrich Mann» bereits verheißen worden war. Hier wie dort ist es die imaginäre «Reise» aus dem «Norden» in den «Süden», die gleichbedeutend ist mit dem Aufbruch in das von der griechischen Antike ausstrahlende «Menschlichste, das es gegeben hat». Wie vor ihm schon Nietzsche stellt jetzt der junge Benn dem «Norden» als dem Bereich der unfruchtbaren kritischen Erkenntnis, deren «Nebel» das Leben und das Ich zu zerstören drohen, den «Süden», das «mittelländische Meer» als den Bereich voller sinnlichgeistiger Menschlichkeit entgegen, die nur innerlich, im ekstatischen Aufschwung der Seele zu erreichen ist. «Ithaka» endet mit dem Aufschrei: «Wir sind die Jugend. Unser Blut schreit nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und Gewürm. Ja, wir treten den Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Seele, klafere die Flügel weit; ja, Seele! Seele! Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka! -»

Das ist das Feldgeschrei einer jungen Generation, die sich mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* zu einem tragischen Lebensgefühl bekennt, das den Menschen im allumfassenden Aufschwung seiner Seele im Sinne des *Zarathustra* zum «Adler» werden und die beiden

Gegenpole des «Traumes» und des «Rausches», des «Apollinischen» und des «Dionysischen» in einer Synthese umfassen läßt, welche auf die künftige Entwicklung der expressionistischen Kunst vorausweist.

Diese von Benn angestrebte Synthese im Menschlichen wie im Künstlerischen entzog sich in den Kriegsjahren mit ihren zerreißen Spannungen wieder ins Unerreichbare. Die schon in der Lyrik beobachtete unlösbare Antinomie von Fleisch und Geist, Seele und Erkenntnis wurde in dem während der ersten Weltkriegsjahre entstandenen *Vermessungsdirigenten* bis zur Darstellung der völligen Zerstörung von Welt und Ich weitergeführt. Benn verwirklichte hier Nietzsches Erkenntnis aus der «Unschuld des Werdens»: «Die furchtbare Möglichkeit, daß die Erkenntnis zum Untergange treibt», indem er die Gestalt Jef Pameelens schuf, einen hypothetischen Menschen, für den es «Wirklichkeit» im Sinne einer dem Ich völlig unabhängig gegenüberstehenden Realität überhaupt nicht mehr gibt. Nicht mehr vom Boden eines primär metaphysischen Lebensgefühls, von der Seele und ihrer Sehnsucht nach Traum und Rausch her, wie in «Ithaka», sondern vom reinen Intellekt und der Ratio her wird der Geist der Epoche, ja der gesamten abendländischen Geschichte radikal in Frage gestellt. Pameelen geht über Husserls *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1913) noch hinaus, indem er in «reiner Wesensschau» nicht nur das Wesen der Wirklichkeit zur inneren Anschauung bringt, sondern durch die geistige Konstituierung von Umwelt und Mitmenschen die Realität auch für sein Bewußtsein und das der gedachten Leser oder Zuschauer des Dramas momentan ins Dasein ruft. Daß sich mit dieser geistigen Konstruktion sogleich die Destruktion verbindet, zeigt bereits die Eingangsszene des Vorspiels, in der Pameelen die Wirklichkeit, in der er sich bewegt, erst durch ein Gespräch mit einer imaginären Stimme, wohl der seines Selbst, konstituiert, um sie dann sogleich wieder zerfallen zu lassen. Damit hat er aber auch sich selbst, die übrigen Gestalten und die dann folgende Handlung, ja, wie Benn in seiner Selbstinterpretation von 1934 bemerkt hat, sogar den «Autor» des Dramas «in fortwährendem Anbau erschaffen, nämlich kausal legitimiert und erkenntnistheoretisch jeden Moment neu begründet». Dieses «erkenntnistheoretische Drama», in dem es sich nicht um die Tragödie eines beliebigen Einzelmenschen und Sonderlings, sondern um die Tragödie des modernen Intellekts schlechthin handelt, müßte also auf einer völlig leeren Bühne gespielt werden, da es nicht mehr beansprucht, durch eine scheinhafte Kulissenwirklichkeit die faktische, empirische Alltagswirklichkeit naturalistisch widerzuspiegeln oder künstlerisch zu repräsentieren. Allein durch das Wort Pameelens, durch die Worte seiner inneren Stimme oder der von ihm konstituierten anderen Figuren wird eine Realität gesetzt, die sich ebenso schnell auflöst und zerfällt, wie sie im Akt des Sprechens aufgebaut worden ist. Benn zieht damit die letzte radikale Konsequenz aus der ästhetischen Erkenntnis, daß das Drama mit all seinen Gestalten und seiner Handlung nur vom Wort her lebt. Pameelen betreibt bei ihm ein «Sprachspiel» im Sinne von Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (1953), das jedoch sehr schnell zum blutigen Ernst wird und zu Untergang und Tod führt. In den drei Szenen des I. Aktes vollziehen sich nacheinander Aufbau und Zerstörung des Verhältnisses zwischen Arzt und Patient, zwischen Liebender und Geliebtem und zwischen Vater und Sohn als den bedeutendsten Lebensverhältnissen überhaupt. Der Aktschluß, in dem Pameelens alter Vater den ihm zuerst entgegentretenden Maler Picasso, Gegentyp zu Pameelen als vitaler Künstler, für seinen Sohn hält, ist symptomatisch für den von Benn vor allem in den Rönne-Novellen dargestellten Zerfall des traditionellen Persönlichkeitsbegriffs. Die überlieferten Wertbegriffe der unverwechselbaren (Individualität) und der <Persönlichkeit> mit ihrem festen inneren Kern, Goethes <Entelechie>, und mit ihren spezifischen Eigenschaften, auf die sich das spätkapitalistische deutsche Bürgertum seit der deutschen Klassik zu berufen pflegt, sind endgültig zerfallen. Benn setzt die von Ernst Mach, Hofmannsthal und Vaihinger herkommende Linie fort, wenn er den völligen Zerfall des Ich konstatiert und in ihm nur noch einen imaginären Bezugspunkt außerhalb der Welt, einen

«archimedischen Punkt» sieht, von dem aus nun mit Hilfe eines rasanten Intellekts, den Benn später als «zähneknirschende Tollwut des Begrifflichen» bezeichnete, die Welt aus den Angeln gehoben und zersprengt werden kann. Ähnlich schrieb Franz Kafka in «Er» damals: «Er hat den archimedischen Punkt gefunden, hat ihn aber gegen sich ausgenützt, offenbar hat er ihn nur unter dieser Bedingung finden dürfen.» Genau das stellte Benn in seiner Vorrede fest: «In Pameelen wendet sich das Jahrhundert vehementester Logik, das die Weltgeschichte sah, auf sich selbst zurück. Der Trieb nach Definition, in ihm qualvoller als der Hunger und erschütternder als die Liebe, kehrt sich in ihm gegen das sogenannte eigene Ich.» Beim frühen Benn ist auch das Ich nur noch eine Fiktion, da es im Grunde überhaupt keinen «archimedischen Punkt» mehr gibt; als ein «bloßes Bezugsgebiet» oder «Koordinatensystem» ist es, analog zu Musils *Mann ohne Eigenschaften*, zufällig konstituiert aus fragmentarischen Einzelzügen, nicht Individuum, sondern Typus und damit verwechselbar und auswechselbar wie ein Funktionselement in der technischen Welt der Maschinen.

Pameelen kann man als radikalen Nihilisten bezeichnen, der aus Verzweiflung gegen sich selbst und andere wütet. Er besitzt die Grausamkeit des Erkennenden, von der Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* spricht: «eine Art Grausamkeit des intellektuellen Gewissens und Geschmacks, welche jeder tapfere Denker bei sich anerkennen wird.» Gegenfigur zu ihm ist der Maler Picasso, der im I. Akt zunächst nur in der Rolle des hilfeschuchenden Patienten auftritt, im 2. Akt aber spöttisch «wiehernd» das selbstzerstörerische Rasen Pameelens beobachtet. Dieser lebt in einer an Nietzsches *Zarathustra* erinnernden Weise in der Einsamkeit des Hochgebirges in einer tiefverschneiten Hütte als «Dionysos zwischen Hund und Hyazinthe» und als «Don Juan nach einer Niederlage» und bereitet sich, ähnlich wie Nietzsches «Don Juan der Erkenntnis» (*Morgenröte*), in seinem radikalen Erkenntnistrieb selbst die Hölle: er vergewaltigt eine Frau, die mit ihrem Kind bei ihm Schutz sucht, nachdem er das Kind vergiftet hat. Analog zu der Abtreibung seines eigenen Kindes an Mieke im I. Akt ist das ein Zeichen seines Hasses auf das rein sinnliche Leben, das es restlos zu zerstören gilt. Picasso beobachtet das alles vom Fenster aus mit seinem «Tierauge», Bennis symbolischer Chiffre für eine rein sinnliche, vom Bewußtsein ungetrübte Anschauung. Der «Flächenblick» Picassos erfährt die brutal sinnliche Situation im Innern der Hütte rein malerisch im Sinne des von ihm seit den «Demoiselles d'Avignon» begründeten analytischen Kubismus mit seiner simultanen Zusammenfügung der auf stereometrische Grundformen zurückgeführten Wirklichkeitselemente zu neuen freien Bildkompositionen: «von euch beiden sehe ich augenblicklich nur zwei Hohlkörper, reflexbesprenkelt.» Für ihn ist die künstlerisch reduzierte und abstrahierte Welt bloßes Material für neue dynamische Schöpfungen. Er verhöhnt daher Pameelens Sehnsucht nach Überwindung der intellektuellen Verzweiflung und des Welt- und Selbstekels durch innere «Reinigung» und «Versöhnung» des ungeheuren Zwiespalts, die sich für ihn in der schweigend daliegenden «Marmorstufe» verkörpert, deren Weißheit Sinnbild für innere Klarheit und Stille ist.

Von künstlerischer Form ist hier noch nicht die Rede, wie Benn das später in seiner Selbstinterpretation von 1934 behauptete, in der er den Schluß des 2. Aktes als Schluß des Ganzen darstellte. Die Gegenposition zu dem schließlich in die Weiße und Leere des Todes führenden Ende des Intellektualisten ist noch nicht die Geschlossenheit der künstlerischen Form in ihrer absoluten Statik, sondern die vom Künstler Picasso verkündete Botschaft der Selbstgestaltung des künstlerischen Menschen. Über dem 3. Akt könnte Nietzsches Wort aus dem Aufsatz «Über das Pathos der Wahrheit» stehen: «Die Kunst ist mächtiger als die Erkenntnis, denn *sie* will das Leben, und jene erreicht als letztes Ziel nur -die Vernichtung.» Der in absoluter Einsamkeit im Hochgebirge lebende, stark gealterte und vor dem Tode stehende Pameelen sticht sich die Augen aus, um jede Möglichkeit der Anschauung und Erkenntnis der ihm verhaßten Außenwelt zu zerstören - eine nihilistische Parodie der antiken Erkenntnistragödie des Ödipus, dessen mythische Gestalt hinter dem ganzen Geschehen steht

-, und stirbt schließlich«dreimasternd im Taifun des Unbewußten». Da erscheint dem Sterbenden noch einmal Picasso und verkündet ihm «das neue, das große Glück»: «Pameelen, wir werden nicht geboren, wir erschaffen uns... wir sind zugelassen zu einem Schicksal... wir erschaffen uns, und ich gehe, mich zu erschaffen.» Die Botschaft des Künstlers läuft auf das hinaus, was Benn später als «proviziertes Leben» und als «produktive Hyperämie» bezeichnet hat: im Sinne Nietzsches und Vaihingers die höchste Steigerung des Lebens, aus der dann die Kunst entspringt, welche allein noch dem Leben wieder einen metaphysischen Sinn zu geben versucht. Das ist das «neue Notwendige», nach dem Pameelen vergeblich suchte, da er nur die denkerische Seite des Menschen, das «Faustische», verkörpert und nur die Suche nach der «Wahrheit» kannte, während ihm der Weg Picassos versperrt blieb, von der Sinnlichkeit des «Tierauges» und der Abstraktionsfähigkeit des «Flächenauges» aus eine neue Welt zu formen und in der künstlerischen Formung sich selbst als ein neues, künstlerisches Ich zu erschaffen. Das aber gelang Benn.

Auf diesen tragischen Tod des Nihilisten ließ Benn noch sein «rapides Drama» *Karandasch* (1917) folgen, das die schon im *Vermessungsdirigenten* beobachtete Reduktion der Sprache, ihrer Sinn und Welt stiftenden Wirkung, die sich als immer fragwürdiger erwies, neu aufnahm. Hier hat sich die nihilistische Verzweiflung an der Verbindlichkeit und Tragfähigkeit der Sprache, die Hofmannsthal schon 1902 im «Brief» des Lord Chandos ausgesprochen hatte, verschärft und bis ins Grotesk-Absurde zugespitzt. Jetzt, da alle Worte und Begriffe nach der Destruktion des bürgerlichen Weltbildes völlig sinnentleert sind, wählt Benn - ganz im Sinne der von ihm im Gedicht «Plakat» charakterisierten modernen «Plakatwelt» (Bense) - die Firmenbezeichnung einer Brüsseler Füllfederhalterreklame «Caran d'ache» als Titel und Schlüsselwort für ein drei-aktiges Drama, in dem, wie das Vorwort erklärt, Pameelen «das sogenannte geistige Dasein unter dem Gesichtspunkt seiner sprachlichen Komponente» betrachtet. In scheinbar eklatantem Gegensatz zum Drama selbst, in dem Pameelen vornehmlich in abrupten, aus einzelnen Substantiven bestehenden Ausrufen und Interjektionen spricht, heißt es im Vorwort: «Er ist ein erklärter Gegner des Substantivs, das für das Einmalige den Begriff setzend die Tragödie einer Menschheit schuf, für die das Vergängliche nur ein Gleichnis war. Er seinerseits bevorzugt das Verbum als den Träger der Bewegung.» Tatsächlich aber bedeutet die ganze Szenen hindurch geführte stichomythische Rede in bloßen Substantiven, «handlungsleitenden Hauptworten» nichts als die Destruktion dieser «Standardbegriffe» wie «Persönlichkeit», «Chefarzt», «Ich», welche die bürgerliche Weltanschauung ausmachen.

Für Pameelen gibt es angesichts der Sinnentleerung der Einzelworte und Begriffe der bürgerlichen Sprache nur noch zwei Möglichkeiten: entweder beliebige Wörter mit neuem Sinn zu beladen, «Wort zu füllen mit neuem Mund», wofür er als seine «große Eidesformel» das für sich genommen nichtssagende und sinnlose Wort «Karandasch» vorschlägt, oder aber der Weg ins völlige Schweigen, das der Schluß des Dramas feiert. Wählt der neue Mensch der expressionistischen Generation bisher ungebrauchte Wörter oder greift er zurück auf die «alten Worte ... die uralten Worte» der archaischen Zeit des Mythos, deren lebensstiftende Gewalt Benn später in dem Gedicht «Osterinsel» (1927) aus neuer Sicht feiern sollte, so muß er sie in jedem Fall mit neuem Sinn, neuen Assoziationen erfüllen, damit sie, wie es hier in *Karandasch* heißt, «Schachtel» werden, das heißt neue Bezüge in sich aufnehmen können. Sie bleiben damit aber reine Fiktionen im Sinne der Als-ob-Philosophie Vaihingers, die nicht mehr der empirischen Wirklichkeit entsprechen, sondern nur noch einen «Rauschwert» haben, eine Steigerung des Lebensgefühls durch die künstlerische Phantasie bewirken. Von daher ist auch die Wiedergewinnung des «Mythos» möglich, obwohl oder gerade weil Pameelen im Museum erkannt hat, daß die Götterstatuen nur Gips oder Kitsch sind. Aber der von ihnen ausgehende «holde Wahnsinn» trägt ihn doch über sein Leiden an der ständigen Konfrontation mit dem Nichts hinaus «dicht bis dahin, wo das Nichts das Alles ist». Von der

in *Karandasch* vollzogenen Sprachkritik her wird man vor allem auch die Sprache der Lyrik und Prosa der mittleren Periode Benns in den zwanziger Jahren zu verstehen haben. Sie wirft aber auch ein bezeichnendes Licht auf die Sprache seiner frühen Lyrik, Dramatik und Prosa. Dem aktiven Nihilisten und Arzt Jef Pameelen steht in der frühen Prosa Benns die Figur des eher passiven, leidenden Nihilisten Dr. WerffRönne gegenüber, an dem ebenfalls das Ende des traditionellen antik-christlichen Persönlichkeitsbegriffes mit seiner «kontinuierlichen Psychologie» und das Erlebnis des Untergangs aller bürgerlichen Werte im Zeitalter des Nihilismus demonstriert werden. Obwohl der Arzt Dr. Rönne noch stärker als Pameelen stark autobiographische Züge trägt, ist auch er nicht als Individuum im Sinne der klassischen Dichtungstradition zu verstehen, sondern als Typus im expressionistischen Sinne, der für eine neue menschliche Möglichkeit repräsentativ ist. Sie stellt Benn in dem Zyklus der fünf Erzählungen, die er 1915 unter dem Titel *Gehirne* veröffentlichte, von sehr verschiedenen Aspekten her dar, so daß man sich davor hüten muß, hier von einer einheitlichen Gestalt zu sprechen. Thematisch unmittelbar verwandt sind auch die beiden in der Brüsseler Zeit entstandenen «Novellen» *Diesterweg* und «Die Phimose» (später «Querschnitt» genannt), in deren Mittelpunkt ebenfalls «der Arzt» steht.

Den klassischen Gattungsbegriff der Novelle wird man an diese sehr locker dem Prinzip der Reihung von gegensätzlichen Erlebnis- und Reflexionsphasen gehorchenden Erzählungen nicht mehr anlegen können. Schon der Impressionismus hatte diesen Gattungsbegriff zunehmend aufgelöst, ähnlich wie die lyrischen Gattungen; der Expressionismus hatte ihn seit Georg Heyms «Novellenbuch» *Der Dieb*, dessen Titelnovelle wesentliche Anregungen für die Rönne-Figur geliefert hat, im Grunde völlig gesprengt. Bei Benn bleibt aus Goethes Charakterisierung der Novelle lediglich das Moment des Neuen und Unerhörten übrig, da es in seiner diskontinuierlichen und in einzelne Kontrastphasen aufgelösten Prosa kein klassisches Formprinzip als Grundlage mehr geben kann, weder ein «Dingsymbol» («Falken»), das in einer nihilistischen, zerfallenen Welt, in der das Vergängliche kein Gleichnis eines Absoluten mehr ist, völlig undenkbar ist, noch eine geradlinige Entwicklung einer konzentrierten Handlung und ihre überraschende Umbiegung durch einen «Wendepunkt». An die Stelle des Dingsymbols treten freie Assoziationen und Bilder evozierende Chiffren; die Erzählung rückt sprunghaft von Wendepunkt zu Wendepunkt voran durch die Reihung von scharf kontrastierenden äußeren und inneren Situationen sowie den Wechsel von erkenntnistheoretischen und lyrischen Expressionen.

Benns wichtigstes stilistisches Vorbild war der 1912 in der «Aktion» veröffentlichte Roman des ihm später befreundeten Dichters Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, der zum erstenmal eine «Wirklichkeit ganz aus Gehirnrinde» gab, die mit der empirischen Realität nicht das Geringste mehr zu tun hatte, und die Form einer diskontinuierlichen epischen Prosa entwickelte. In ihr war das Prinzip der Kausalität und Logik, welche das bürgerliche Weltbild und die traditionelle Erzählpsychologie beherrscht hatten, verschwunden und durch das Prinzip der reinen, alogisch-akausalen Imagination ersetzt. Benns Erzähltechnik verwandt ist auch der 1916 veröffentlichte Roman *Portrait of the Artist as a young Man* von James Joyce mit seinem Wechsel von epischem Bericht, Wiedergabe des Bewußtseinsstromes durch den inneren Monolog und die das künstlerische Wirklichkeitsbild überhöhende rauschhafte Evokation von sogenannten Epiphanien.

Die bereits im Juli 1914 geschriebene Novelle «Gehirne», die dem späteren Novellenband den Titel gab, zeigt den im Dramolett *Ithaka* in der Haltung vitalen Protestes gegen den verhassten Professor handgreiflich vorgehenden Dr. Rönne als inaktiven und leidenden Helden in einem Zustand völliger, ihm selbst unerklärlicher Erschöpfung. Sie erklärt sich durch seine Arbeit in der Anatomie, durch den Versuch, auf dem Wege naturwissenschaftlicher Analyse und anatomischer Sektionen von über zweitausend Gehirnen dem Geheimnis des menschlichen

Bewußtseins und Geistes näherzukommen. Seine Eisenbahnfahrt vom «Süden» nach «Norden» ist das Zeichen für seine Abkehr von der Sphäre der theoretischen und praktischen Wissenschaft medizinischer Erforschung des Menschen, seine Tätigkeit im Lungensanatorium, an der er schließlich scheitert, Bild für den - ebenfalls vergeblichen - Versuch, durch praktische Arbeit als Arzt dem Menschen wirklich zu helfen und eine menschliche Kommunikation zwischen Arzt, Personal und Patient herzustellen. Dahinter steht die Sehnsucht nach dem Erlebnis einer kontinuierlichen Welt und einer geistigkünstlerischen Bewältigung seiner Eindrücke, die während der Eisenbahnfahrt zu dem momentanen Entschluß führt, angesichts des Vorübergleitens der Dinge die Impressionen durch «Aufschreiben» aus dem Fluß der entgleitenden Zeit herauszuheben und damit das Problem des Verhältnisses von Ich und Wirklichkeit zu lösen. Im Gegensatz zu Rilkes Malte Laurids Brigge verwirklicht er diesen Entschluß keineswegs, belastet auch durch das Bewußtsein der Sprachkrise, das Brigge noch weitgehend fremd war. In seiner ärztlichen Tätigkeit erfährt er den unaufhebbaren Zwiespalt zwischen der Alltagssprache, die rücksichtslos die großen Worte als Lüge verwendet, welche schon Thomas Mann in seiner Novelle «Enttäuschung» (1896) und Hofmannsthal im Chandos-Brief (1902) gegeißelt hatten, und seiner eigenen Sehnsucht nach Ausdruck existentieller Wahrheit im je eigenen Wort. Es wird die Bedeutung der Sprache als menschliches Kommunikationsmittel im Leben und zugleich ihre innerste Bedrohung deutlich.

Auf den Zerfall der Wirklichkeitsbeziehung und den Zweifel an der verbindenden Macht der Sprache folgt das Erlebnis der Ich-Auflösung, die gleichbedeutend ist mit einem Zerfall des individuellen Selbstbewußtseins. Rönne empfindet ihn beglückt als eine Befreiung aus den Grenzen der Individuation. Was aber zunächst als ein rhythmischer Wechsel von Ich-Auflösung und höherer Ich-Konzentration im geistigen Raum der Imagination erlebt werden konnte, endet schließlich in völliger Apathie. Seine für ihn existentiell entscheidende Frage nach dem Wesen des menschlichen Bewußtseins und dessen Verhältnis zur Außenwelt, die Frage «Was ist es denn mit den Gehirnen?» wird nicht durch eine These beantwortet, sondern mit dem dichterischen Bild der Evasion in ein gesteigertes Innenleben in der Südvision. Damit war, analog zur Lyrik und Dramatik der Frühzeit Benns, auch in der Prosa eine von außen unangreifbare, rein in Phantasie und Imagination existierende Position gewonnen, der «archimedische Punkt» eines von jeder Erdschwere gereinigten «Lebens im Kristall» außerhalb von Ich und Welt. In der Novelle «Die Eroberung» (1915) vollzieht sich ein ähnlicher Phasenwechsel im Erlebnis des Zwiespalts zwischen Ich und Welt wie in *Gehirne*, der noch vertieft erscheint durch das Leben in einer feindlichen Umwelt, die ihren Haß auf die Eroberer nicht verbirgt und in Sprache und Haltung die unüberbrückbare Fremdheit deutlich betont. Dem setzt Rönne sein Drängen nach Aufnahme in die menschliche «Gemeinschaft» der fremden Bevölkerung und der «südlichen» Stadt entgegen, die ihm auch in rauschhaften inneren Aufschwüngen momentan zuteil wird. Auf den nächtlichen Sinnesrausch, der eine Bewußtseinssteigerung auslöst, die bis zum Morgen vorhält, folgt die Regression in den Bereich des vegetabilen Pflanzenlebens, der Dienst als «Gärtner». Dahinter steht ein ähnliches Erlebnis der «Befreiung» von der politisch-historischen Welt und ihrem Druck, wie sie der «Gärtner» in Hofmannsthals *Kleinem Welttheater* als resignative Altersweisheit in Versen ausspricht, die Benn gern zitierte, wie sein Brief vom 24. November 1934 an F.W. Oelze zeigt:

Ich trug den Stirnreif und Gewalt der Welt Und hatte hundert der erlauchten Namen, Nun ist ein Korb von Bast mein Eigentum, Ein Winzermesser und die Blumensamen.

Mit dieser auch an Stefan Georges Gedicht «Der Freund der Fluren» erinnernden Haltung des «Dienens» verknüpft sich bei Benn der Begriff der «Arbeit», die in allen noch folgenden Rönne-Novellen den Gegenpol bildet zu der Welt der inneren Phantasieaufschwünge in imaginäre Sphären südlicher Visionen. Die heute beliebte marxistische Kritik an der Position

Benns in den Rönne-Novellen (Helmut Kaiser u.a.) trifft daher nicht den Kern, da einmal diese dienende Einordnung in das «Leben» übersehen und vor allem nicht bemerkt wird, daß das soziale Engagement als Arzt für Benn nicht am Ende des sprachlichen Kunstwerks, sondern als Ausgangspunkt an dessen Anfang steht: Rönne ist Arzt und als solcher sowohl verpflichtet wie beflissen, den Mitmenschen zu helfen und sie zu heilen, soweit die in ihm angelegte vitale Schwäche und seine Anlage zur Bewußtseinsspaltung dies gestatten. Das erstreckt sich sowohl auf seine Stellung als Militärarzt («Die Reise») wie als Gefängnisarzt auf einer Nordseeinsel («Die Insel») und seine Tätigkeit als Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus («Der Geburtstag»), die er fraglos erfüllt, wie überhaupt der Rönne dieser Novellen an Lebenskraft und Selbstbewußtsein stark gewonnen hat. Das gilt ferner auch für den während des Krieges «in tiefer Einordnung» lebenden Arzt Diesterweg, der «völlig entleert des eigenen Lebens» sich seinem Dienste widmet, und für den Arzt, der sich um vier Uhr morgens zur Operation am kranken Patienten erheben muß («Die Phimose»). Sie vermögen nur nicht, sowenig wie Dr. Rönne, ihre ärztliche Tätigkeit unter die im Zeitalter des Nihilismus verbrauchten bürgerlichen Allgemeinbegriffe Humanität oder Nächstenliebe zu stellen. In einer Welt, in der alle großen Worte und alle menschlichen Beziehungen fragwürdig geworden sind, kann auch das Verhältnis des Arztes zum Patienten nicht mehr unkritisch betrachtet werden.

Die folgenden Rönne-Novellen stellen der Erfahrung des Ichzerfalls und der Unmöglichkeit, in einer nihilistischen Zeit noch eine wirklich tragende Kommunikation mit der Arbeitswelt des Alltags zu finden, die künstlerischen Möglichkeiten des Ausdrucks und der Selbstgestaltung des künstlerischen Menschen in seinem Ringen um Form und Sprache entgegen. In der «Reise» mit ihrer hochironischen Darstellung der Kasinosphäre ist, wie gelegentlich auch beim späten Benn, ausgerechnet das Kino, zwar deutlich als Edelkitsch gekennzeichnet, das Beispiel für die von der Kunst her erreichbare Synthese der Gegensätze von Geist und Leben. In der Novelle «Die Insel» wird das Ringen um die «Schaffung einer neuen Syntax» thematisch, die der «monologischen» Kunst unter Ausschaltung des «Du-Charakters des Grammatischen» die ihr entsprechende neue Ausdrucksform schafft. Die letzte Rönne-Novelle schließlich, «Der Geburtstag», ist Benns erstes «Fazit der Perspektiven» seiner Frühzeit; sie zeigt Rönne fähig, dem «Nichts», von dem er sich in allen Novellen ständig bedroht sieht, den «Überschwang» des Gefühls entgegenzusetzen, die dichterische Fähigkeit, durch die Kraft der Assoziationen und Visionen, die sich ihm aufdrängen, sein von Auflösung bedrohtes Ich ständig neu geistig zu konstituieren: «War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er.»

In den beiden noch folgenden einzelnen Novellen *Diesterweg* und «Die Phimose» deutet sich bereits die Tendenz an, die in den zwanziger Jahren für Benn bestimmend werden sollte: eine rein individuelle Problematik des einsamen Ichs in seinem Zwiespalt zwischen Arzt- und Dichterberuf zu überhöhen durch den Blick auf die europäische Geistesgeschichte seit der Antike. Angesichts des Untergangs der europäischen Menschheit im Grauen des Ersten Weltkrieges erscheint sie hier zunächst noch rein negativ als ein bloßer Irrweg, der das Ich bis zur Selbstzerstörung in den Zweifel an Gott und Welt trieb: «Der Geist in jener Form, die den Menschen hervorgebracht hat, ist erschöpft.»

So steht am Ende des expressionistischen Frühwerks die metaphysische Revolte gegen Gott und Schöpfung im Namen einer künstlerischen Vision, die sich nur noch mühsam am Rande des Nichts behauptet. 1921 schrieb Benn bereits dem Expressionismus und seinen frühen Dichtungen den «Epilog»: «Wie soll man da leben? Man soll ja auch nicht ... siebenunddreißig Jahre und total erledigt, ich schreibe nichts mehr - ...» Ein Überblick über die dann folgende Dichtung der zwanziger Jahre, die einem intensiven Studieren und Denken entsprang, würde zeigen, daß Benn sich nach diesem Ausbruch der Verzweiflung wieder fing und in einem kühler gewordenen, objektiven Geiste einer <neuen Sachlichkeit) die vielleicht

bedeutendsten Gedichte und Essays seines Gesamtwerks schuf. Er selbst sah den Abbruch und den Neuanfang sehr deutlich, als er Ende der zwanziger Jahre seine *Gesammelten Gedichte* und seine *Gesammelte Prosa* veröffentlichte und rückblickend schrieb: «Die Jahre der Jugend sind vorbei, der illusionären Hyperbolik, erloschen das Fieber der individuellen Dithyrambie.»

Geboren am 2. Mai 1886 in Mansfeld (Westpriegnitz) als Sohn eines protestantischen Vaters und einer Französisch-Schweizerin, aufgewachsen in dem kleinen Dorf Seilin (Neumark). Er absolvierte das humanistische Friedrich-Gymnasium in Frankfurt/Oder zusammen mit dem Dichter Klabund, studierte 1903 bis 1904 in Marburg und 1904 bis 1905 in Berlin Theologie, Philosophie und Germanistik, vom Oktober 1905 an Medizin und Naturwissenschaften in der Kaiser-Wilhelm-Akademie für das militärärztliche Bildungswesen in Berlin, wo er Ende Februar 1912 das Staatsexamen ablegte und zum Dr. med. promovierte. Sein erstes Gedichtheft *Morgue und andere Gedichte* vom März 1912 erregte sogleich großes Aufsehen und stellte ihn zusammen mit den bis 1917 folgenden Veröffentlichungen von Gedichten, Prosa und dramatischen Szenen in die erste Reihe der Expressionisten. Während des Ersten Weltkriegs war er Militärarzt in Brüssel und ließ sich 1917 als Spezialarzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin nieder. Frankreich- und Spanienreisen erweiterten in den zwanziger Jahren seinen Gesichtskreis. 1932 wurde er in die Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste aufgenommen, deren kommissarischer Leiter er nach der (Machtergreifung) Adolf Hitlers wurde. Nachdem er sich 1933 bis 1934 öffentlich rückhaltlos für Hitler und die Nationalsozialisten eingesetzt hatte, was ihm von seinem Verehrer Klaus Mann einen vorwurfsvollen Brief vom 9. Mai 1933 und die Verachtung aller emigrierten deutschen Dichter wegen seines «Verrats am Geist» eingebracht hat, erkannte er nach der Niederschlagung der angeblichen Röhm-Revolution im Sommer 1934 seinen Irrtum. Er zog sich als Oberstabsarzt in die Wehrmacht zurück und lebte 1935 bis 1937 in Hannover. Wurde an seinem 50. Geburtstag anlässlich der Veröffentlichung seiner *Ausgewählten Gedichte 1911 bis 1936* angegriffen und 1938 nach Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer mit Schreib- und Veröffentlichungsverbot belegt. Seitdem schrieb er scharf polemische Gedichte und Essays gegen den Nationalsozialismus, die er teilweise in Privatdrucken seinen Freunden zugänglich machte. Er verbrachte als Oberarzt im Oberkommando der Wehrmacht den Zweiten Weltkrieg zunächst in Berlin, dann in Landsberg/Warthe. Erst 1948 konnte er seine 1936 bis 1944 entstandenen *Statischen Gedichte* in der Schweiz veröffentlichen. Dann übernahm der Limes-Verlag in Wiesbaden sein Werk, das zunehmend an Wirkung auf die jüngere Generation gewann, so daß Benn, als der letzte noch lebende bedeutende Expressionist, bis zu seinem Tode am 7. Juli 1956 zum führenden deutschen Lyriker und Essayisten der Nachkriegszeit aufrückte und zahlreiche Ehrungen erfuhr. Benn war dreimal verheiratet: aus seiner ersten Ehe mit Edith Osterloh, die er am 30. Juli 1914 schloß, stammt seine einzige, in Dänemark lebende Tochter Nele. Nach dem Tod seiner ersten Frau (1922) lebte er lange einsam und heiratete erst am 22. Januar 1938 Herta von Wedemeyer aus Hannover. Sie nahm sich beim Anrücken der Roten Armee 1945 das Leben. Benns dritte Frau Ilse, geb. Kaul, die er am 18. Dezember 1946 mit kirchlicher Trauung heiratete, verwaltet heute seinen Nachlaß.

WERKE: *Morgue und andere Gedichte*, 1912; *Söhne*, Gedichte, 1913; *Gehirne*, Novellen, 1916; *Fleisch*, Gesammelte Lyrik, 1917; *Diesterweg*, Novelle, 1918; *Etappe*, Drama, 1919; *Der Vermessungsdirigent*, Erkenntnistheoretisches Drama, 1919; *Das moderne Ich*, Essay, 1920; *Die Gesammelten Schriften*, 1922; *Schutt*, Gedichte, 1924; *Betäubung*, Gedichte, 1925; *Spaltung*, Gedichte, 1925; *Gesammelte Gedichte*, 1927; *Gesammelte Prosa*, 1928; *Fazit der Perspektiven*, Essays, 1930; *Das Unaufhörliche*, Oratorium, 1931; *Nach dem Nihilismus*, Essays und Reden, 1932; *Der neue Staat und die Intellektuellen*, Essays und Reden, 1933; *Kunst und Macht*, Essays und Reden, 1934; *Gedichte*, 1936; *Ausgewählte Gedichte, 1911-1936*, 1936; *Zweiundzwanzig Gedichte, 1936-1943*, 1943 (Privatdruck); *Statische Gedichte*, 1948 (Privatdruck 1946); *Trunkene Flut*, Gedichtauswahl, 1949; *Goethe und die Naturwissenschaften*, Essay, 1949; *Der Ptolemäer*, Berliner Novelle 1947, 1949; *Drei alte Männer*, Gespräche, 1949; *Ausdruckswelt*, Essays und Aphorismen, 1949; *Doppelleben*, Zwei Selbstdarstellungen, 1950; *Frühe Prosa und Reden*, 1950; *Fragmente*, Gedichte, 1951; *Probleme der Lyrik*, Rede, 1951; *Essays*, 1951; *Frühe Lyrik und Dramen*, 1952; *Die Stimme hinter dem Vorhang*, Hörspiel, 1952; *Destillationen*, Gedichte, 1953; *Monologische Kunst*, Briefwechsel mit Alexander Lernet-Holenia, 1953; *Altern als Problem für Künstler*, Essay, 1954; *Provoziertes Leben*, Prosaauswahl, 1954; *Après lude*, Gedichte, 1955; *Reden*, 1955; *Gesammelte Gedichte*, 1956; *Soll die Dichtung das Leben bessern?*, zwei Reden, 1956; *Über mich selbst, 1886-1956*, 1956; *Ausgewählte Briefe*, 1957; *Primäre Tage*, Gedichte und Fragmente aus dem Nachlaß, 1958; *Gesammelte Werke*, 4 Bde., 1958-1961; *Das gezeichnete Ich*, Briefe aus den Jahren 1900-1956, 1962; *Medizinische Schriften*, 1965; *Den Traum alleine tragen*, Texte, Briefe und Dokumente, 1966.

SEKUNDÄRLITERATUR: Thilo Koch, *Gottfried Benn*, 1957 (auch in: Th. K., *Zwischentöne*, 1963); Kurt Schumann, *Gottfried Benn*, 1957; Reinhold Grimm, *Gottfried Benn*, 1958; Günther Klemm, *Gottfried Benn*, 1958; Ernst Nef, *Das Werk Gottfried Benns*, 1958; Dieter Wellershoff, *Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde*, 1958; E. Haller, *Die Entwicklung der Weltanschauung Gottfried Benns in seinem frühen Werk*, Diss. Innsbruck 1959; Pierre Garnier, *Gottfried Benn, Un demi-siècle vécupar un poète allemand* (Paris), 1959; Nele Poul Soerensen, *Mein Vater Gottfried Benn*, 1960; Mario Pensa, *Un sacerdote dell'assoluto: Gottfried Benn* (Bologna) 1960; Helmut Liede, *Stiltendenzen expressionistischer Prosa*, Diss. Freiburg/Br., 1960; Else Buddeberg, *Gottfried Benn*, 1961; Edgar Lohner, *Passion und Intellekt*, 1961; Gerhard Loose, *Die Ästhetik Gottfried Benns*, 1961; D. Mehl, *Mitteilung und Monolog in der Lyrik Gottfried Benns*, Diss. München 1961; E. Buddeberg, *Probleme um Gottfried Benn, Die Benn-Forschung 1950-1960*, 1962; Helmut Kaiser, *Mythos, Rausch und Reaktion, Der Weg Gottfried Benns und Ernst Jüngers*, 1962; Walter Lennig, *Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, 1962; Bodo Heimann, *Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns*, Diss. Freiburg/Br. 1962; *Die Kunst im Schatten des Gottes, Für und Wider Gottfried Benn*, hrsg. von R. Grimm und W. D. Marsch, 1962; Friedrich Wilhelm Wodtke, *Gottfried Benn*, 1962; Beda Allemann, *Gottfried Benn, Das Problem der Geschichte*, 1963; F.W. Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns*, 1963; H. Braun, *Wandlungen des künstlerischen Ichs bei Gottfried Benn*, Diss. München 1963; Dieter Wellershoff, *Der Gleichgültige*, 1963; Else Buddeberg, *Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns*, 1964; Hans-Dieter Baiser, *Das Problem des Nihilismus im Werke Gottfried Benns*, 1965; Christoph Eykman, *Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakts und Gottfried Benns*, 1965; Jürgen P. Wallmann, *Gottfried Benn*, 1965; Bruno Hillebrand, *Artistik und Auftrag, Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche*, 1966; Fritz Usinger, *Gottfried Benn und die Medizin*, 1967.

BIBLIOGRAPHIE: Edgar Lohner, *Gottfried Benn Bibliographie 1912-1956*, 1958; Friedrich Wilhelm Wodtke, *Gottfried Benn*, 1962.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 309-332.